



Anthropology & Materialism

A Journal of Social Research

2 | 2014

The Persistence of Myth

Le poète et le mythe

Plasticité de l'expérience et genèse de la création : une relecture de Benjamin sur Hölderlin

The Poet and the Myth

Elise Derroitte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/am/415>

DOI : 10.4000/am.415

ISSN : 2364-0480

Éditeur :

CETCOPRA, CRASSH - Center for Research in the Arts Social Sciences and Humanities, Fakultät Gestaltung - Universität der Künste Berlin

Référence électronique

Elise Derroitte, « Le poète et le mythe », *Anthropology & Materialism* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/am/415> ; DOI : 10.4000/am.415

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Le poète et le mythe

Plasticité de l'expérience et genèse de la création : une relecture de Benjamin sur Hölderlin

The Poet and the Myth

Elise Derroitte

Je tiens à remercier l'équipe de rédaction de la revue ainsi que les avis et conseils de mes reviewers grâce à qui j'ai pu améliorer et clarifier certains passages du présent article.

Introduction

- 1 Les études consacrées à la pensée de l'histoire chez Benjamin analysent le plus souvent ses résultats et son contenu effectif – qu'il s'agisse de la présence d'éléments messianiques juifs ou de la critique qu'elle adresse à l'idéologie du progrès. Nous analyserons au contraire ici la genèse et la structure épistémologique qui font sa particularité.
- 2 La pensée de l'histoire de notre auteur, qui clôt magistralement son œuvre avec les *Thèses sur le concept d'histoire*, est habitée d'un processus de maturation qui, si l'on en dresse l'archéologie, débute dès ses premiers écrits sur les romantiques. Nous pouvons même dire que c'est à travers la question de l'histoire que Benjamin aborde la philosophie de l'art, fort de sa filiation idéaliste et romantique. Faut-il rappeler, en effet, qu'une des finalités de la thèse de doctorat de Benjamin sur *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand* est de trouver les fondements épistémologiques qui permettent de repenser l'esthétique après Kant et au-delà de son universalisme anhistorique (Benjamin, 1995 : 390) ?
- 3 La pensée de l'histoire de Benjamin est donc, avant tout, une pensée critique, comme l'implique cet héritage. Nous voudrions aussi montrer dans cet article que c'est lors de ces premiers écrits sur la tâche du poète qu'apparaît le schéma épistémologique qui consiste à envisager l'histoire du point de vue d'une philosophie de l'art. Qu'est-ce à dire ? Que

cette pensée de l'histoire est une pensée de la création des acteurs dans l'histoire. Elle est donc construite sur une esthétique de la création.

- 4 Un des enjeux qui traverse toute la pensée benjaminienne est celui de l'attention à la transformation des modalités de l'expérience dans l'histoire. Cette attention, parfois explicite comme dans *Expérience et pauvreté* (Benjamin, 1991, II, 1 : 213-219), parfois tacite comme dans le *Caractère destructeur* (Benjamin, 1991, IV, 1 : 396-398), trouve une structure d'articulation dans le champ paradigmatique à partir duquel Benjamin construit la question de l'expérience, à savoir le champ de l'expérience esthétique : l'esthétique, comprise comme l'étude de l'expérience de la création, devient l'étalon à partir duquel Benjamin peut comprendre l'histoire comme processus d'autotransformation des sujets par la transformation des objets qu'ils produisent. La question du lieu de cette autotransformation, que nous appellerons lieu de la plasticité de l'expérience, devient alors le point d'articulation entre la question esthétique de l'expérience (et de sa modification) et la question politique du positionnement des acteurs et de leur engagement dans la société.
- 5 L'enjeu de la construction d'un tel espace spéculatif est donc de construire une structure anthropologique qui permette de situer l'opération épistémologique de la création chez le sujet. Cette faculté de créativité est au cœur même de l'identité du sujet. Elle se manifeste concrètement dans la plasticité de l'individu, l'inventivité dont il peut faire preuve face aux perpétuels changements auxquels il est confronté. L'enjeu de cette analyse du concept de plasticité sera donc de comprendre quelle est la place de la liberté et de la créativité pour le sujet dans son rapport au monde. En cela, cette conception de Benjamin est politique parce qu'elle fait de la liberté du sujet une condition de son rapport au monde, avant sa détermination par ce qui l'entoure. C'est en ce sens que la pensée de Benjamin est une pensée critique, parce que rien, dans le donné, n'est considéré comme déterminant. Le concept de critique dans l'œuvre benjaminienne est à comprendre au sens moderne d'autodétermination du sujet par lui-même.
- 6 Dans un premier temps, nous verrons comment cet espace d'autodétermination du sujet par lui-même implique une destruction de l'enfermement dans la tradition. La critique doit, en premier lieu déconstruire les *mythologies* du passé. Dans un second temps, afin de percevoir, d'une part, la portée de la notion de critique produite dans le texte sur les poèmes d'Hölderlin et de resituer, d'autre part, l'impact de cette notion dans notre interprétation de Benjamin, nous devons élargir notre compréhension de la critique – qui ne peut se limiter à une critique déconstructive ou destructive portant uniquement sur le contenu à critiquer – pour penser une critique prospective portant sur l'apprentissage par le sujet de nouvelles manières d'agir en rupture avec les formes non-interrogées de répétition héritées de la tradition. C'est pour cette raison qu'à la critique de contenu (destruction) doit s'adjoindre une critique de forme, c'est-à-dire une critique qui réfléchit à la forme du travail produit par l'acteur.
- 7 La critique, si elle se veut prospective, ne peut faire l'économie de sa réflexivité. Or, pour fonder ce passage d'un type de critique à l'autre, pour sortir de la loi d'un *mythe* imposé de l'extérieur comme ce qui déterminerait entièrement l'activité du sujet, il nous faut repenser sous quelles conditions une telle transformation peut se produire. Un moment intermédiaire entre la destruction de ce qui était et la reconstruction de ce qui sera reste à penser. Cette troisième opération est l'espace de la plasticité que nous allons théoriser dans cet article.

I. Le processus de poétisation chez Hölderlin

- 8 Nous allons partir de la démonstration particulière que Benjamin effectue dans son texte *Deux poèmes de Friedrich Hölderlin*, « *Courage de poète* » et « *Timidité* » (Benjamin, 1991, II, 1 : 105-126). Pour théoriser cet espace spéculatif qui permet le moment de la création de l'objet, Benjamin doit s'appuyer sur un contenu particulier (Benjamin, 1991, II, 1 : 106). Dans la démonstration qui nous occupe, il s'agira de l'œuvre hölderlinienne. C'est le contenu concret qu'il déconstruit pour atteindre sa teneur de vérité. Pour dégager cette teneur de vérité de l'art, nous allons maintenant tenter de comprendre comment et pourquoi Benjamin veut comparer ce qu'il considère être deux versions d'un même poème de Hölderlin¹.
- 9 Benjamin choisit, dans son étude de ces poésies de Hölderlin, de rendre manifeste sa théorie du *Gedichtete*² que nous déploierons dans la seconde partie de notre article. Une telle démonstration consiste à axer l'analyse de la poésie de Hölderlin sur la réception historique de ses poèmes. Benjamin reste en cela fidèle aux deux spécificités que nous avons retenues dans notre introduction : son esthétique est une pensée de l'histoire, donc la critique littéraire devient une théorie de la réception, et elle est une théorie critique : elle s'articule sur la manière dont l'expérience se produit plus que sur les contenus concrets évoqués dans le poème.
- 10 Considérons maintenant comment notre auteur analyse ces deux poèmes. Selon lui, dans le premier poème, le poète ne parvient pas à faire se rejoindre son expérience propre et une expérience partageable. Il impose alors aux spectateurs sa propre subjectivité. Or,
 le vrai secret du maître artiste consiste donc à détruire la matière par la forme. [...] L'âme du spectateur et de l'auditeur doit conserver intacte sa pleine *liberté* ; elle doit être, quand elle s'éloigne du cercle des *enchantelements* opérés par l'artiste, aussi pure et parfaite qu'en sortant des mains du créateur (Schiller cité par Benjamin, 1991, II, 1 : 125).
- 11 Cette première version du poème de Hölderlin *reste soumise à la loi du mythe*, c'est-à-dire que le poète ne tente pas encore de s'émanciper de la dépendance au mythe en imposant un objet qui soit le résultat de son expérience propre. Benjamin identifie là une tension irrésolue entre la vie et la tradition qui tenterait toujours de prévaloir sur la liberté de la réception. Le poète ne parvient pas à abandonner l'idée de son poème au profit d'une réelle expérimentation de sa faculté de création. Benjamin considère que, dans cette version, le champ de l'objet et le champ du sujet sont hermétiques l'un à l'autre. C'est ainsi qu'il semble définir le mythe : comme le rapport de force entre le passé et sa contradiction avec l'expérience vivante. Dans cette version du poème, les deux champs de la vie et de la tradition s'affrontent.
- 12 Dans le second poème, au contraire, Benjamin estime que Hölderlin parvient à réunir ces sphères de la subjectivation³ de la vie et de l'objectivation⁴ du poème en une œuvre d'art. Le *Gedichtete* – qui est l'espace de tension entre les processus d'objectivation et de subjectivation – peut alors se développer à l'intérieur d'une forme définie. C'est ce que Benjamin nomme le principe d'identité à l'œuvre dans le second poème :
 Ainsi s'affirme en toute clarté la loi formelle fondamentale du *Gedichtete*, l'**origine** de ce principe dont la réalisation constitue le socle de la dernière version [du poème de Hölderlin]. Cette loi d'identité énonce que toutes les unités, à l'intérieur du poème, apparaissent d'emblée dans une **interpénétration intensive**, qu'on ne peut jamais saisir les éléments à l'état pur, mais seulement la **structure**

relationnelle où l'identité de l'essence singulière est fonction d'une chaîne infinie de séries, à travers lesquelles se développe le *Gedichtete* (Benjamin, 1991, II, 1 : 112).

- 13 Cette définition de la loi de l'identité est primordiale car elle insiste sur deux principes fondamentaux. D'une part, elle renvoie à un principe génétique (elle est à l'origine du processus de création). Il y a donc bien une tentative de surmonter l'opposition entre les processus de subjectivation et d'objectivation. D'autre part, cette identité comprend un principe de relationalité. Elle montre le caractère dynamique du *Gedichtete*. Il est une infinité de relations dont la réunion est possible à un moment, dans un objet particulier qu'est l'œuvre d'art.

- 14 L'œuvre d'art correspond donc à la réunion de deux formes d'essences sensible et spirituelle, dans laquelle la vie et l'essence spirituelle s'interpénètrent (Benjamin, 1991, II, 1 : 112). Cette configuration des essences spirituelles était historiquement prise en charge par la mythologie, poursuit Benjamin. Le poète participe donc à l'historicisation de la conscience collective qui parvient à désaturer les rapports mythiques des sujets aux essences spirituelles. Cette forme d'historicité, que Benjamin analyse dans le travail de Hölderlin, signifie que l'art participe à une construction de l'identité collective⁵. Cette construction n'est jamais appréhendable comme une solution finale, mais sa spécificité est précisément de se retransformer et de transformer la vie dans et par laquelle elle émerge. Pour cette raison, « [la vie] n'est point le présupposé, mais l'objet d'un mouvement avec une puissante liberté accomplie : le poète *avance dans la vie*, et non plus *de par la vie* » (Benjamin, 1991, II, 1 : 116)⁶.

- 15 L'émancipation que Benjamin identifie dans le second poème est celle d'une mythologie qui imposerait une expérience commune avant que les sujets n'aient réellement partagé un vécu en commun. À cela, le second poème oppose la recréation de son propre mythe. Il s'émancipe de la tradition au profit d'une nouvelle détermination de l'expérience qui se manifeste dans l'objet. L'effort consiste donc à reconstituer un monde commun, partageable. Alors que, dans la mythologie, la relation du sujet au monde est une relation de dépendance, dans le *Gedichtete*, elle devient une activité (Benjamin, 1991, II, 1 : 114). Cette activité est la prise en compte de la plasticité de la vie – le fait que le poète décide de modifier le réel en créant un poème – et de la plasticité de la subjectivité du poète – le fait qu'il se transforme par sa production. Au lieu, comme dans le premier poème, de prendre le mythe comme l'origine externe, prédéterminée du poème, dans le second poème, cette origine se déplace au sein de l'activité même de créer. Le mythe devient alors un appel à construire la relation à l'autre et non plus une prédétermination. C'est cette activité que le récepteur peut s'appropriier, c'est elle qui est l'agent de transformation de l'histoire. De la même manière que le poète voit le monde agir en lui et s'engage à transformer cette réception en action de créer, le récepteur voit dans le poème une nouvelle relation potentielle au monde qu'il peut s'appropriier dans sa propre vie. Il peut, à partir de l'expérience de réception de l'œuvre, se voir transformé et se donner comme tâche de créer, à partir de cette force agissant maintenant en lui. Le résultat du *Gedichtete* est d'ouvrir la plasticité à la réception par autrui. Ce n'est donc pas simplement la forme qui provoque chez le spectateur un sentiment de plaisir, ce n'est pas non plus le contenu de l'œuvre qui le convainc, c'est la forme de la forme de l'œuvre, c'est-à-dire la force d'où le poème émerge, qui se transmet au récepteur qui devient alors l'acteur de la transformation du monde. Ainsi, « [toute activité du poète] est abolie [dans des ordonnances déterminées par le destin] en même temps qu'elle les abolit, c'est ce dont

témoignent l'existence du peuple et sa proximité vis-à-vis du poète » (Benjamin, 1991, II, 1 : 114).

- 16 Pour cette raison, le *Gedichtete* n'apparaît que dans l'acte de la création lui-même. Cet acte suppose deux conditions : d'une part la déprise du poète (Hanssen, 2002 : 156) et, d'autre part, l'émancipation du pouvoir déterminant du mythe. Cette intégration de ces deux limites subjective et objective permet à la poésie d'être un lieu onto-génétique où le rapport du sujet au monde peut se reconstruire à chaque moment. C'est ce que Benjamin nomme la « plasticité intérieure de l'existence » (Benjamin, 1991, II, 1 : 119). L'émancipation du pouvoir de détermination du mythe se manifeste au sein du poème dans l'activité de créer qui réouvre le champ du mythe à la poétisation, et la déprise du poète se manifeste dans la sobriété (*Nüchternheit*)⁷ avec laquelle il fait son travail. La sobriété est à mettre en miroir avec l'*hybris*, le sentiment de puissance qui pousserait le poète à croire qu'il va parvenir à poser un geste définitif, irrecevable, absolu⁸. Elle insiste sur la particularité même de l'artiste. À l'opposé de l'idée de génie, la sobriété ne surdétermine pas l'art comme pure expression d'une personnalité exceptionnelle. Au contraire, elle comprend le geste créateur comme d'emblée collectif, comme faisant sens en tant que moment de production d'une identité collective. La sobriété tente donc de viser cette loi de l'identité non comme une sphère finale de résolution, mais précisément comme cette sphère où la transformation est possible parce que le sujet et l'objet sont maintenus dans leur action l'un sur l'autre. Comme le rappelle Lacoue-Labarthe : « Poème sobre, il dirait la défaillance même de la poésie, c'est-à-dire cela précisément qui répond à l'exigence d'écrire, au *il faut* » (Lacoue-Labarthe, 1992 : 440). La sobriété est donc l'attitude créatrice qui répond à l'historicité de la création artistique. C'est l'idée que l'art est toujours un engagement, une position face au monde qui doit être posée de nouveau à chaque moment. C'est cet engagement qui va, pour Benjamin, survivre dans l'œuvre.

C'est cette puissance mortelle de la pensée qui manque aux ouvrages issus du Cercle de George. Au lieu de sacrifier le présent, ils l'évitent. Toute critique doit comporter quelque chose de martial, elle aussi connaît le démon. Une critique qui n'est que regard se perd elle-même, elle prive la littérature de l'interprétation qu'elle lui doit, et empêche ainsi son développement. N'oublions pas que la critique pour arriver à quelque chose, doit adhérer sans réserve à son propre dessein (Benjamin, 1991, III : 259).

- 17 Nous pensons donc que le texte sur Hölderlin donne un canevas, une forme vivante dans laquelle on peut repenser le mouvement, l'histoire propre à la philosophie benjaminienne (Jennings, 1983 : 544-562).

II. Le *Gedichtete*, l'espace-limite de la création

- 18 L'étude concrète des poèmes de Hölderlin permet de comprendre comment le processus de création implique une transformation dans la réalisation de l'objet et, en conséquence, dans sa réception. Reste maintenant à établir comment un tel processus s'inscrit dans le sujet. La question qui va nous occuper dans cette seconde partie est celle qui permet de penser une structure anthropologique qui situe l'espace de la création du poème.
- 19 Le texte de Benjamin sur Hölderlin n'est pas un commentaire de l'œuvre du poète. Les poésies analysées servent plutôt de prétexte à la construction d'une esthétique axée sur la teneur d'une œuvre d'art envisagée du point de vue du sujet créateur, de l'objet créé et du récepteur. Dans cette optique, Benjamin a recours à une médiation afin de pouvoir définir

un espace intermédiaire entre la critique de la tradition que nous avons exemplifiée dans notre première partie (la destruction de ce qui était) et la construction d'une nouvelle production esthétique (la réalisation d'une nouvelle œuvre d'art). Ce moment intermédiaire est l'articulation de la critique de contenu de ce qui existe déjà et la projection de ce qui va être. Il ne s'agit pas d'un moment purement idéaliste chez Benjamin. Il s'agit d'une articulation entre l'idéalité de la projection et la limitation de l'empirie. L'acte de créer est, selon lui, fondé sur la co-dépendance entre la déconstruction réflexive du passé et la projection de la transformation du présent. Pour parvenir à penser ce moment critique, Benjamin développe une théorie esthétique fondée non pas sur les objets d'art mais sur le moment de la création.

- 20 Afin de comprendre en quoi le geste créateur est un geste critique, Benjamin commence par s'interroger sur ce qui fait que les œuvres d'art sont des objets particuliers d'étude. Il définit leur spécificité par le fait qu'ils sont habités par une forme intérieure (Benjamin, 1991, II, 1 : 105) : une « teneur » (*Gehalt*). Cette forme intérieure n'est pas la matérialité de l'œuvre ni sa signification, mais la structure qui informe la poésie dans sa forme particulière en lien avec d'autres formes particulières d'art. En ce sens, Benjamin utilise la notion de « teneur » au-delà de sa signification chez Goethe : pour le poète, la « teneur » désignait la réfraction de l'Idéal de l'art dans l'œuvre particulière, un tel Idéal préexistant toujours à l'œuvre dont on évaluait la qualité à la conformité à cet Idéal de l'art (l'archétype) (Benjamin, 1991, I, 1 : 110-111) ; chez Benjamin, la « teneur de vérité » d'une œuvre (*Wahrheitsgehalt*)⁹ désigne ce qui, propre à l'œuvre dans sa structure interne, survit à son contenu concret (*Sachgehalt*) (Benjamin, 1991, I, 1 : 125). Afin de révéler ce qu'est cette forme intérieure du poème, Benjamin tente de circonscrire la spécificité de la poésie à partir de deux points de vue différents sur l'acte de création : il l'envisage du point de vue de la tâche du poète et du poème particulier.
- 21 Tentons de comprendre en quoi consiste cette tâche qui incombe au poète. En premier lieu, la tâche du poète est « le présupposé du poème, [...] la structure à la fois spirituelle et sensible du monde dont le poème est le témoin » (Benjamin, 1991, II, 1 : 105). Il ne s'agit pas pour Benjamin de prescrire les modalités du processus de rédaction du poème, ni de définir quelle est la vision du monde du poète en particulier. Il ne s'agit donc pas de substantier la tâche du poète, de lui imposer une forme ou un contenu. La tâche du poète est plutôt une modalité d'être-au-monde que le poète actualise par la poésie. Elle n'est donc pas le poème lui-même mais plutôt la possibilité de la poésie pour le sujet. La tâche du poète est le résultat de l'appel que le poète sent le monde lui adresser et qui se matérialise dans un poème en particulier. C'est dans cet espace d'action mutuelle du sujet sur l'objet et de l'objet sur le sujet que le poème particulier peut exister matériellement. Cet espace (Benjamin, 1991, II, 1 : 115) est le *Gedichtete*.
- 22 L'espace du *Gedichtete* est la reconnaissance par le poète de l'appel que le monde lui adresse et son désir d'y répondre en créant. Dans le *Gedichtete*, le poète prend conscience de la plasticité du monde, et de son pouvoir créateur sur cette plasticité. Il ne reçoit plus le monde comme une forme mais à partir de la forme de sa forme, c'est-à-dire à partir de sa potentielle transformation. Il s'agit donc bien à proprement parler de la construction des conditions de genèse de l'art. En ce sens, le *Gedichtete* est « *Ur-poétisation* »¹⁰, c'est un espace dans lequel la poétisation du monde est rendue possible. Pour Lacoue-Labarthe, cet espace est le lieu de l'expérience du monde du poète. Pour lui, il s'agit de l'interpellation que le monde adresse au poète et qui se traduit en lui par un 'Il faut' :

Lorsque Benjamin construit le concept de *dictamen* – qui décidément, en français, évoque au plus près la parenté de *Dichten* et de *dictare*, tout en laissant résonner le *il faut* de l'exigence (...) –, il le déduit, on le sait, de la notion goethéenne de 'teneur' (...). La teneur est le dictamen, ce qui dans le poème ressortit proprement au poétique, pour autant qu'elle désigne à la fois la *tâche* du poète (...) et le présupposé de la poésie, c'est-à-dire la structure spirituelle et intuitive du monde dont témoigne le poème. La tâche, c'est *die Aufgabe*, le devoir, encore une forme du *il faut*, entre **remettre** et **abandonner**, **donner** et **rendre** ». (Lacoue-Labarthe, 1992 : 432, les italiques sont de l'auteur et les caractères en gras sont ajoutés par nous, ED)

- 23 Nous voyons ici le caractère limite de cet espace du *Gedichtete*. D'une part, il s'agit d'une tâche : la sollicitation du monde ; d'autre part, cette tâche est conditionnée d'avance par sa propre limitation. En effet, le *Gedichtete* n'est pas un ersatz d'une théorie du génie. Le poète ne cherche pas à refaire un nouveau monde. C'est dans la limitation de l'objet créé que cette force de la plasticité va se développer et s'épuiser. Cette structure particulière de la teneur comme forme de la forme fait de la tâche du poète une tâche-limite qui est tendue entre la désacralisation de l'objet et la déprise du poète qui doit « donner et rendre », « remettre et abandonner ».

- 24 En ce sens, l'idée de tâche est un concept-limite tant du point de vue du sujet que de l'objet. Du point de vue de l'objet, c'est la projection d'un objet potentiel, pas encore sa solution (Benjamin, 1991, II, 1 : 107), le poème. Du point de vue du sujet, l'idée de la tâche est liée à la vie (Benjamin, 1991, II, 1 : 107), au moment de la création, elle n'englobe pas le sujet tout entier. Le *Gedichtete* est le lieu de passage, le lieu plastique de transformation entre cette unité qu'est la vie du poète et cette autre unité potentielle qu'est le poème. Il ne peut se manifester que dans une forme particulière, le poème, bien qu'il l'excède. Il est la structure d'identité entre le sensible et le spirituel, la forme et la forme de la forme. En ce sens, la tâche du poète est à proprement parler une tâche critique.

- 25 Comment pouvons-nous exposer les différentes opérations qui la composent en tant que tâche critique ? Benjamin tente de décomposer les conditions sous lesquelles la poésie peut apparaître comme un lieu d'appropriation pour les sujets de leur être-au-monde. Il interroge la manière dont le processus de création émerge et ses conditions. Cette question le conduit à penser le poème comme étant toujours le résultat d'une opération de poétisation qui porte la trace de l'engagement du poète dans son acte de créer. En ce sens, la poésie n'est pas une opération d'expression qui supposerait que le poète ait une vision prédéterminée du monde qu'il devrait simplement extérioriser. Il s'agit au contraire de créer un nouvel objet et donc de transformer le monde à partir du premier moment de réception passive du monde par le poète, au cours duquel le monde est une limite à la réflexion infinie du poète, et d'un deuxième moment où le monde ne se présente plus comme une limite mais comme une plasticité, comme un espace ouvert à la poétisation. Le poète peut alors poser¹¹ un nouvel objet, donner un contenu à cette expérience vécue du monde. La recherche, la tâche du poète diffère ainsi de son résultat. Le résultat est la trace de ce processus de subjectivation de la limitation du monde, en ce sens, elle est l'objectivation d'un processus de subjectivation.

- 26 Cette tâche, si elle est critique, l'est parce qu'elle consiste en une position radicale du poète face à son expérience du monde. En ce sens, elle ne vise pas seulement l'apparence formelle de l'objet, elle est aussi le résultat d'une attitude du poète face au monde. Elle consiste en une manière d'être-au-monde qui est du ressort de la vie même. Plus encore, il s'agit de la plus haute dimension de la critique de la critique. Il ne s'agit pas, pour le poète, de porter plus loin une réalité déjà existante, mais de développer un monde qui est

celui de l'œuvre d'art, qui condense le vécu de la sensibilité et la finalité d'une spiritualité. La poésie est donc la première forme de critique qui parvienne à condenser l'attention à la vie et la visée d'une forme particulière. En ce sens, il s'agit d'un concept-limite : indéfinissable du point de vue uniquement spirituel, incommunicable du point de vue du seul sentiment, il est la tension entre le sentiment et l'esprit.

- 27 Dès lors, le *Gedichtete* est un principe de liaison entre le sujet et le Soi¹². C'est pour cette raison que cet espace de poétisation ne peut être compris comme la manifestation des idiosyncrasies du poète (Jennings, 1983 : 553 et Benjamin, 1991, II, 1 : 116). Il ne s'agit en aucun cas d'une pure manifestation de la subjectivation, d'une expression du moi. Cet espace ne peut être approché que si l'on admet son caractère fondamentalement relationnel, son caractère ontogénétique. Le *Gedichtete* est une forme d'affectivité générative qui ne peut exister que dans sa partageabilité, c'est-à-dire son futur dépassement et épuisement au sein d'un objet partagé avec l'autre. Ainsi, « le fondement n'est pas la tonalité individuelle qui enveloppe la vie de l'artiste, mais un horizon de vie déterminé par l'art » (Benjamin, 1991, II, 1 : 107)¹³. Le poème est le support matériel par lequel le poète parvient à sortir de lui-même, de sa pure subjectivité en vue de rencontrer l'autre que le poème vise.
- 28 Le concept de vie, que Benjamin introduit ici, et qui diffère de la vie individuelle, doit donc être compris comme l'espace où la vie se transforme en puissance, comme les conditions pour que le monde se transforme. Un horizon de vie déterminé par l'art ne signifie pas une esthétisation du monde (Benjamin, 1991, I, 2 : 508), il s'agit au contraire de considérer la vie comme un espace de poétisation constante, un espace dont la caractéristique est d'être en constante création.
- 29 La tâche du poète est donc de parvenir à transformer ce pâtir de la vie toujours agissante en lui en une expérience communicable, le poème. En ce sens, le poète est en même temps « déterminé et déterminant » (Benjamin, 1991, II, 1 : 115) parmi les vivants. Cette transformation du pur moi du poète (son *Erlebnis*) en une expérience communicable et partageable (une *Erfahrung*) est au cœur de ce processus. Dans la poésie s'opère une forme de critique qui, par son opération – la création – tente de dépasser l'opposition entre le sujet et l'objet via la production d'un nouvel objet, ouverture à un nouveau monde qui rend compte de la transformation de la conscience collective et de son nécessaire dépassement¹⁴.
- 30 La spécificité de cette lecture que fait Benjamin de Hölderlin vient de la place qu'elle donne à la relationalité, c'est-à-dire à la transformation potentielle du sujet et de l'objet issue de leur mise en relation. C'est en ce sens que Benjamin n'adhère pas à la croyance en une personnalité exceptionnelle qui transcende sa subjectivité dans l'art. Si l'art dépasse la représentation égotique de la vie du poète, c'est en ce que, au sein de la création, agit déjà la relation à l'altérité, la construction d'une expérience qui deviendra appel pour le spectateur de l'œuvre. La réalisation de la tâche du poète est art dans la mesure où cet objet qui est construit (le poème) transforme radicalement les liens que la subjectivité (non plus envisagée de manière solipsiste) entretient avec le monde. En ce sens, le *Gedichtete* n'apparaît que dans la structure du présent. En effet, « il ne peut s'agir [pour la méthode de l'exposition du *Gedichtete*] de mettre en évidence des éléments prétendument ultimes, car le *Gedichtete* ne contient rien de tel » (Benjamin, 1991, II, 1 : 108). Il ne s'agit donc pas d'un surmonde qu'il suffirait de rejoindre ou de retrouver comme c'était le cas dans la théorie goethéenne de l'archétype. Au contraire, il s'agit de la construction même du monde et de la subjectivité au moment de leur transformation mutuelle. Le *Gedichtete*

est donc « une certaine attitude face au monde [...] qui, à mesure [qu'elle] est plus profondément compris[e], devient moins un caractère individuel qu'une relation de l'homme au monde et du monde à l'homme » (Benjamin, 1991, II, 1 : 123). C'est pourquoi, il ne s'agit, dans le *Gedichtete*, « que d'établir, d'abord sur des exemples particuliers, l'intensité du lien unissant les éléments sensibles et les éléments spirituels. Ce faisant, on constatera justement qu'il ne s'agit point d'éléments, mais de *relations*, le *Gedichtete* était lui-même une sphère de *relations* entre l'œuvre d'art et la vie, c'est-à-dire entre des domaines dont les unités elles-mêmes ne sont absolument pas concevables » (Benjamin, 1991, II, 1 : 108). Il s'agit bien ici d'une structure de l'histoire qui étudie les liens de co-construction du sujet et de l'objet et non la surpuissance d'un des composants au détriment de l'autre. En ce sens, la recherche du *Gedichtete* doit rester purement spéculative (et non déterminante), méthodologique, si elle veut toucher cet espace qui maintient en tension le sujet et l'objet (Benjamin, 1991, II, 1 : 108-109). Quiconque ambitionnerait de déterminer le geste artistique à partir de l'un ou de l'autre ne trouverait que la vie ou le poème, mais pas le moment de la poétisation.

- 31 La théorie du *Gedichtete* ainsi expliquée comme critique de la critique devient la structure spéculative qui sera remplie par les contenus matériels propres comme nous l'avons montré dans notre première partie. En effet, nous pensons que le *Gedichtete*, comme espace de médiation entre la forme de la forme de l'imaginaire (la plasticité) et le choix de sa matérialisation, est au fondement de la pensée benjaminienne de l'histoire comme construction particulière d'une conception du monde ouverte, qui le rend réflexible pour une nouvelle position. Le contenu matériel devient alors à proprement parler création du sujet. Il devient engagement parce qu'en chaque objet qui émane de ce travail réflexif du sujet sur lui-même et sur les mythologies qui l'entoure se manifeste la liberté du créateur.

Conclusion

- 32 Nous avons voulu, dans cet article, introduire les enjeux propres au concept de plasticité dans l'œuvre de Benjamin. En repartant de la critique esthétique des poèmes de Hölderlin, il nous a été possible de retracer le fonctionnement de concepts-limites tel que celui de *Gedichtete*.
- 33 Les traits qui en font un espace-limite habiteront fortement la pensée benjaminienne de l'histoire, dont la puissance est intimement liée au concept de plasticité qui permet de penser la tension entre l'idéalisme et l'empirisme. Nous avons également voulu montrer en quoi le texte sur Hölderlin est celui où l'appel du sujet à une tâche et la transformation de l'objet se trouvent le plus étroitement liés. Le créateur ne suit pas un plan transcendant dans la production de son objet, pas plus qu'il ne répond docilement aux exigences mythiques de ce qui le précède. Au contraire, tout l'enjeu de la compréhension que Benjamin donne du processus créateur est de le comprendre dans l'apprentissage même que le poète fait du monde, dans l'intensification de son expérience. En ce sens, le concept de plasticité est le concept-clé qui permet de relier une théorie esthétique (envisagée non pas comme une théorie de la belle apparence mais comme une théorie de la créativité) à une théorie de l'histoire comprise comme l'autotransformation des sujets et la transformation du monde par l'auto-apprentissage. La plasticité est, en effet, la condition génétique qui permet de mettre en mouvement l'histoire ; nous pourrions parler, à la suite de Malabou, de l'origine ontologique et non-dialectique de la dialectique (Malabou, 2004 : 72). Considérer que l'expérience intervient dans un espace et une

temporalité plastiques consiste à revenir sur la conception kantienne des conditions transcendantales de la connaissance. Avec Benjamin, on passe, par le biais des romantiques, d'une théorie transcendantale et universelle de la connaissance à une théorie spéculative des conditions génétiques de l'action dans l'histoire. Nous passons donc de la métaphysique à une forme d'ontologie de la pratique créatrice.

BIBLIOGRAPHIE

Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften 14 Bände*, Francfort, Suhrkamp, 1991

Benjamin Walter, *Gesammelte Briefe, Band I, 1913-1918*, Francfort, Suhrkamp, 1995

Benjamin Walter, *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000

Derroitte Élise, *La critique de la critique. De la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin*, Hildesheim, Olms, 2012

Hanssen Beatrice, " 'Dichtermut' and 'Blödigkeit': Two Poems by Hölderlin Interpreted by Walter Benjamin", in *Walter Benjamin and Romanticism*, Beatrice Hanssen et Andrew Benjamin (dir.), New-York/Londres, Continuum, 2002, p. 139-162

Jennings Michaël, "Benjamin as a Reader of Hölderlin: the Origins of Benjamin's Theory of Literary Criticism", in *The German Quarterly*, 56/4, 1983, 544-562

Lacoue-Labarthe Philippe, *Il faut*, in *MNL*, 107/3, 1992, p. 421-440

Malabou Catherine, *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Léo Scheer, 2004

NOTES

1. Nous ne souhaitons pas entrer ici dans l'élucidation de la question exégétique que Benjamin présuppose à savoir que les deux poèmes de Hölderlin sont deux versions d'un même poème. Nous ne pouvons traiter cette question ici pour des raisons méthodologiques que nous allons exposer rapidement. L'enjeu du présent article ne consiste pas à faire un compte-rendu exégétique de la réception de ce travail de Benjamin en résumant la suite des commentateurs qui se sont penchés sur ce texte. Un tel travail possède sa méthodologie propre. Nous voulons au contraire appliquer à notre propre travail la méthodologie critique que Benjamin a développée pour ses propres recherches et à laquelle il se soumet dans ses écrits. Une telle méthodologie ne consiste pas à retracer l'histoire des idées mais à tenter de dresser une nouvelle théorie à partir d'un contenu chosal particulier. Nous voulons trouver la « teneur de vérité » de ce texte, plutôt que développer l'histoire de la réception de sa teneur chosale. Nous ne pouvons, dès lors, qu'adhérer à cette mise en garde que fait notre auteur sur le statut des sources lors de l'introduction de sa thèse de doctorat : « en même temps, si cette étude [...] prend en compte [des présupposés gnoséologiques], c'est pour autant que l'on peut les saisir à l'intérieur de la pensée romantique comme des moments systématiques, ce dont on voudrait démontrer qu'ils le sont

plus largement, et en un sens plus élevé, qu'on ne leur accorde généralement » (Benjamin, 1991, I, 1 : 12). C'est précisément sur ces accointances systématiques à l'intérieur même des thématiques benjaminiennes que nous nous sommes concentrés plutôt que sur des exigences propres à un autre type de travail qui aurait été de produire une histoire de la pensée de notre auteur. Notre objectif est d'analyser la critique comme une séquence d'opérations épistémologiques permettant une compréhension des mécanismes de création en philosophie de l'histoire. Il ne s'agit donc pas d'une étude historique et généalogique de ce texte de Benjamin, mais au contraire d'un essai de reprise systématique de la forme qui donne aux contenus benjaminien leur raison d'être.

2. Le *Gedichtete* est généralement traduit en français par dictamen, poématisé ou noyau poétique. (Cf Benjamin, 2000: 92, note 1).

3. Le terme subjectivation signifie l'opération par laquelle le sujet parvient à produire les lois dans lesquelles son action est conduite. La subjectivation de la vie signifie, au sens le plus existentiel, l'émancipation du donné.

4. L'opération d'objectivation est à comprendre comme le miroir de l'opération de subjectivation. Il s'agit de sortir de la réflexivité de la subjectivation (le retour sur soi du sujet face au donné) afin d'appliquer ces nouvelles lois, créer un objet qui excède la réflexivité du sujet sur lui-même.

5. Notons ici que Benjamin insiste sur l'appartenance du poète à la foule, à la collectivité dans laquelle il vit. Cf. Benjamin, 1991, II, 1: 114.

6. Cette liberté du poète vient de l'ouverture, la compossibilité de la transformation autorisée par le *Gedichtete*, comme le montre Jennings (1983 : 559).

7. Cette idée de la sobriété se retrouve dans la théorie de l'ironie que Benjamin décrit chez les romantiques comme la destruction de l'illusion au profit du noyau de l'œuvre. Toutefois, l'ironie, telle que Benjamin la définit dans le travail des romantiques reste incomplète au vu de la définition de la critique de la critique à l'œuvre dans le *Gedichtete*. (Cf. Benjamin, 1991, I, 1 : 106).

8. L'idée de sobriété est reprise dans le texte sur les surréalistes dans la conception d'illumination profane. L'illumination profane n'est pas la manifestation d'une surpuissance de la nature que surprendrait le sujet, il s'agit au contraire de trouver dans l'immanence du quotidien, l'expérience génétique qui déplace le sujet et l'ouvre à la créativité. « L'esthétique du peintre, du poète 'en état de surprise', de l'art comme la réaction de l'être 'surpris', reste captive de quelques préjugés romantiques fort dommageables. [...] au contraire, nous ne pénétrons le mystère que pour autant que nous le retrouvons dans le quotidien, grâce à une optique dialectique qui reconnaît le quotidien comme impénétrable et l'impénétrable dans le quotidien. L'étude la plus passionnée des phénomènes télépathiques, par exemple, ne nous apprendra pas sur la lecture [...] la moitié de ce que cette illumination profane qu'est la lecture nous apprend sur les phénomènes télépathiques », in Benjamin, 1991, II, 1 : 307.

9. Il serait très intéressant de dresser une comparaison entre la teneur dans le texte sur les *Affinités électives de Goethe* et le *Gedichtete* dans le texte sur Hölderlin. Alors que dans AEG, la teneur est définie à l'interne de l'œuvre, le *Gedichtete* insiste sur la relation entre le sujet et l'objet, que ce soit la relation de création du poète au poème ou de réception du lecteur au poème. L'action de la critique subjective est donc, à notre sens, portée plus loin ici.

10. Nous employons ce néologisme pour souligner d'une part le caractère dynamique du *Gedichtete* mais aussi son caractère génétique. Le *Gedichtete* est le lieu où advient l'opération de transformation du monde en prise à son origine se manifestant dans chaque présent saisi comme une chance.

11. Nous employons dans ce paragraphe le vocabulaire fichtéen de la position et de la limitation pour des raisons de cohérence interne du mouvement de l'élaboration des conditions de genèse de la création chez Hölderlin. Nous précisons toutefois que cette formulation ne se fixera que quand Benjamin travaillera à sa thèse doctorale sur Fichte et les romantiques d'Iéna (Benjamin,

1991, I, 1 : 10-122). Sur cette question, nous renvoyons à notre ouvrage, *La critique de la critique* (Derroitte, 2012 : 20-33).

12. Le Soi devient alors ici non plus l'Idée en tant que contenu comme c'était le cas chez les romantiques, ni un sur-moi enlisé dans son égoïsme (une conscience de soi). Il s'agit d'une forme de relationalité qui dépasse le moment d'opposition entre le sujet et l'objet. Il s'agit de l'organe spéculatif de liaison entre l'empirique et le transcendantal.

13. Benjamin revient sur cette notion de sensibilité qui dépasse la vie de l'artiste au sujet de Proust lorsqu'il dit qu' : « il est clair que les problèmes de l'homme proustien naissent d'une société saturée. Mais aucun de ces problèmes ne se confond avec ceux de l'auteur », in Benjamin, 1991, II, 1 : 315.

14. Dans ce niveau de la critique, nous voyons que Benjamin incombe la tâche au poète et non à la poésie. Nous pouvons donc voir la distance qu'il y a entre ce texte de Benjamin et le texte sur les romantiques d'Iéna. Alors que pour Schlegel et Novalis, la tâche revient à la poésie elle-même, ici, elle revient au sujet, au poète.

RÉSUMÉS

Ce texte a pour vocation de retracer, chez le tout jeune Benjamin, les linéaments d'une théorie critique qui devient, dans les textes de maturité, méthode de la pratique philosophique. Cet article se veut un point d'appui pour comprendre la structure spéculative de la critique comme l'activité réflexive et expansive de l'acteur, qu'il soit intellectuel ou, dans le cas de l'étude benjaminienne de Hölderlin, poète. Nous définirons d'abord le *Gedichtete* (le "noyau poétique") comme espace virtuel où peuvent s'étudier les transformations du sujet et de l'objet, pour l'appréhender ensuite du point de vue d'une pensée critique de l'histoire. Cette conception de l'histoire comme une structure plastique permettra d'anticiper la manière dont Benjamin va étudier le rapport à l'histoire toujours en réaction contre une histoire linéaire du progrès et une histoire cyclique qui se manifeste par l'éternel retour de sa structure d'oppression. Pour Benjamin, parvenir à penser un espace critique au sein du sujet est la seule manière de garantir sa liberté face aux structures de domination qui l'entourent. L'émancipation d'une mythologie au profit d'une création subjective ne peut se faire qu'au moyen de cette double déconstruction de l'objet comme un système clos qui énonce ses propres lois (tel que Benjamin l'identifie dans la mythologie du progrès) et du sujet comme entièrement soumis à ce qui le définit de l'extérieur. L'enjeu de ce travail sera donc de situer l'espace de prise de pouvoir du sujet face au monde qui le précède et veut le soumettre.

This article aims to draw, from Benjamin's early writings, the lineaments of a critical theory that becomes, in the texts of maturity, his method of philosophical practice. This article provides the first elements required to understand the speculative structure of the critique as the reflective and expansive activity of the creator – such as an intellectual or, in this case, a poet. We will focus on the concept of *Gedichtete* (the poetized) seen as a space of plasticity where the transformations of the subject and the object can be taken into account in a broader understanding of the critical output of a reconstruction of history. This conception of history as a structure of plastic will help us to anticipate how Benjamin will study the construction of history in reaction with a linear history of progress or a cyclic history manifested by the eternal return of the structures of oppression. For Benjamin, achieving to think a critical space within the

subject is the only way to guarantee his freedom against the structures of domination that surround it. The emancipation of a mythology for the benefit of a subjective creation can only be done using this dual deconstruction. The first one concerns the object as defined in a closed system that sets out its own laws (such as Benjamin identifies it in the mythology of progress) and of the subject as fully determined by what defines it from the outside. The challenge of this paper will be to situate a space of seizure of power for the subject before the world that precedes him and want to submit him.

INDEX

Mots-clés : Benjamin (Walter), plasticité, Hölderlin (Friedrich), expérience, mythe

Keywords : Benjamin Walter, plasticity, Hölderlin Friedrich, myth

AUTEUR

ELISE DERROITTE

Élise Derroitte est docteur en philosophie (Université catholique de Louvain) et licenciée en arts plastiques (Erg, Bruxelles, 2006). Elle est l'auteur de *La critique de la critique, De la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin*. (Olms, Hildesheim, 2012) qui traite de la dimension de l'apprentissage subjectif dans la théorie de la critique benjaminienne. Ses intérêts de recherche sont la théorie critique, la théorie de la critique esthétique chez Walter Benjamin, la philosophie de l'histoire de l'idéalisme allemand et les relations entre esthétique et philosophie politique. Elle a collaboré à l'ouvrage *Nouvelle critique sociale, Europe-Amérique latine Aller-Retour* (Polimétrica, Monza, 2011) qui traite de la pensée décoloniale et de la transformation de l'épistémologie eurocentrée.